

VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

3 : 0 | 2004

Rock et Cinéma

Phantom of the Paradise de Brian De Palma, ou comment la captation sauve de la mort

Phantom of the Paradise by Brian De Palma, or How Recording Can Save Us from Death

François Ribac



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2144>

DOI : 10.4000/volume.2144

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2004

Pagination : 35-43

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

François Ribac, « *Phantom of the Paradise* de Brian De Palma, ou comment la captation sauve de la mort », *Volume !* [En ligne], 3 : 0 | 2004, mis en ligne le 30 août 2006, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2144> ; DOI : 10.4000/volume.2144

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun



François RIBAC, « Phantom of the Paradise, ou comment la captation sauve de la mort »,
Volume ! La revue des musiques populaires, hors-série n° 1, 2004, p. 35-43.

Éditions Mélanie Seteun

Phantom of the Paradise **de Brian De Palma, ou comment** **la captation sauve de la mort**

par

François Ribac

J'ai récemment lu sur un site web consacré à Brian De Palma, qu'il avait eu l'idée du film après qu'il ait entendu une version instrumentale d'une chanson des Beatles dans un ascenseur, ce que l'on appelait dans les années soixante-dix la muzak, une musique d'ambiance réalisée pour les lieux publics à base de tubes réarrangés.

Mais Brian de Palma n'a pas seulement réalisé un film sur les relations du rock et du show-bizz et une parodie féroce des producteurs. Le film est également une réflexion très aboutie sur la façon dont les supports d'enregistrements (qu'il s'agisse de la pellicule ou du disque) ont profondément modifié les rapports entre les auteurs (au sens large), les éditeurs, les interprètes et le public. De Palma nous livre sa version du mythe faustien, après les inventions des Frères Lumière et de Thomas Edison.

Remake *rock* d'un film muet intitulé le *Fantôme de l'Opéra*, lui-même adaptation du roman éponyme de Gaston Leroux, *Phantom of the Paradise* se déroule dans l'univers du *glam-rock* et du milieu des années soixante-dix.

Acte I

Swan, un producteur vedette, dont Phil Spector semble être en partie l'inspirateur, déniché un extraordinaire jeune auteur-compositeur-interprète de pop, Winslow, lors d'une audition. Il mandate son homme de main pour lui dérober sa grande œuvre, une sorte de cantate rock sur Faust. Swan veut l'utiliser pour l'ouverture du *Paradise*, une salle qu'il projette d'ouvrir. Abusé par des promesses, dépouillé de sa musique et repoussé par les sbires du producteur sans scrupule, le compositeur finit par comprendre qu'il ne pourra faire valoir ni ses droits, ni même être considéré comme l'auteur légitime de sa cantate. Victime d'une machination, il se retrouve en prison, humilié et oublié. Néanmoins, lorsqu'il apprend que le *Paradise* fera son ouverture avec sa musique, il réussit à s'évader et s'introduit par la force dans les bureaux de *Death records* (le label de Swan) où il entreprend de détruire les disques de son œuvre, kidnappée par l'infâme producteur. S'acharnant sur une *presse à disques*, Winslow a le visage et une partie du corps broyés et perd aussi sa voix. Du coup, sa difformité physique et son incapacité à chanter *le privent définitivement de la possibilité d'interpréter lui-même sa propre musique*. Ainsi le compositeur n'est pas seulement en butte à la voracité de l'éditeur-producteur de rock (comme le cinéaste est confronté aux diktats du producteur ou des studios) mais *il est également dépossédé de son œuvre par le support*. Mutilé par la presse à disques, il sera contraint de déléguer à des interprètes, choisis au mépris de ses désirs et de ses recommandations, l'exécution de sa musique. L'allégorie de la prison comme celle de la presse à disques évoquent l'enfermement, la fixation qu'opèrent le support et les bouleversements qui en résultent dans l'art. Ce n'est sans doute pas pour rien que le label de Swan (à la recherche du temps perdu justement) s'intitule *death* et qu'un oiseau mort sert de logo. Le *support comme le producteur capturent* la musique du compositeur et Winslow est réduit à n'être plus qu'un *fantôme*, celui de sa propre musique. Assoiffé de vengeance, il erre dans les coulisses de l'opéra (ici le *Paradise*). Tout le film montre ce combat, finalement désespéré, de *l'auteur* pour conserver ses droits et sa maîtrise sur son œuvre. De Palma nous parle du passage de l'âge classique (comme la musique du même nom) à l'époque moderne (le rock), quand de nouveaux supports s'ajoutent aux anciens. Compositeur traditionnel utilisant du papier musique et rédigeant une cantate sur le mythe de Faust, Winslow se heurte aux nouveaux moyens de production. Sa place dans la chaîne n'est plus la même qu'auparavant, il est dépossédé de la *décision* et de la direction artistique.

Acte II

Finalement séquestré par le producteur, qui lui fait signer un contrat qui les lie à *vie*, le compositeur, dont le visage mutilé est désormais protégé par un masque, travaille dans un réduit, entouré de machines clignotantes et de potentiomètres frémissants, une sorte de *home-studio* vingt ans avant son apparition. Le génie noircit des partitions au milieu des dispositifs électroniques et chante devant un micro, tandis que les magnétophones (espions) tournent... Grâce à des filtres, l'horrible gargouillis qui s'échappe de son gosier est (magiquement) re-converti en chant par Swan. Par la métaphore des traitements sonores et des filtres, qui rendent au *Phantom* sa voix, De Palma nous rappelle que le producteur de rock supervise souvent l'enregistrement et le mixage d'un disque. Il a justement pour fonction de *traduire* ce que les artistes proposent, de les rendre audibles au public. Jour après jour, Swan bourre de pilules le *Phantom* pour qu'il finisse à temps la partition que lui, l'intermédiaire, présentera au Paradise puisque c'est lui qui finance l'enregistrement et les spectacles et qui fait le pari de conquérir le public. Le producteur est bien cette figure ambiguë, mi-parasite, mi-accoucheur, à mi-chemin entre l'entrepreneur, le renifleur et le révélateur de talents. De Palma décrit les liens profonds qui unissent en réalité, les créateurs (même) reclus et ceux qui les portent, via les disques et la *production*, à la lumière. Est-ce qu'il parle, par analogie, des rapports entre les cinéastes et les producteurs de cinéma ? Il n'y a aucune raison d'en douter. D'ailleurs, historiquement les producteurs viennent du cinéma.

Et effectivement, Winslow compose son *Faust rock* sur son piano électrique futuriste, entouré de ses machines, pour une chanteuse qu'il a repérée et que Swan a finalement consenti à engager. Ici le modèle du compositeur semble clairement Brian Wilson, compositeur reclus des Beach Boys et « sorcier » des studios. Celui-ci arrêta de se produire en concert pour se consacrer exclusivement à l'écriture musicale et à l'enregistrement. Il faut d'ailleurs noter que la figure du musicien reclus est une sorte de classique du rock : dans son livre *Unknown Legends of rock'n'roll* (1998), Richie Unterberger consacre ainsi un chapitre (« Mad geniuses & eccentric recluses ») à des musiciens comme Syd Barrett, Nick Drake ou l'immense Scott Walker. Ces artistes ont en commun d'avoir quasiment renoncé au monde extérieur et à la célébrité. Réfugiés dans leur folie ou dans la composition, ils incarnent une sorte de souveraineté. Selon une thématique très proche de ce que Luc Boltanski et Laurent Thévenot ont appelé le *monde inspiré*, l'isolement de ses créateurs a souvent été interprété par le monde rock comme une sorte de liberté conquise sur le show bizz.

Significativement, dans son livre *Sur le rock*, François Gorin a fait de Wilson, Walker et Drake des figures tutélaires et dans un registre proche, le critique anglais Nick Kent, dont on peut lire les chroniques de disques dans *Libération*, a consacré à Brian Wilson et Syd Barrett des Pink Floyd, également reclus, des articles importants.

Acte III

Mais *Phantom* est bien plus qu'une allégorie sur le désir d'indépendance des créateurs vis-à-vis des producteurs et de l'industrie. De Palma ajoute à l'histoire du fantôme de l'opéra, deux autres mythes : l'histoire de Dorian Gray et le pacte faustien avec le diable. Plus exactement, du pacte résulte le tableau.

Dans une extraordinaire scène, enregistrée bien des années avant l'ouverture du *Paradise*, le producteur annonce devant une caméra qu'il va mettre fin à ses jours, au motif qu'il ne supporte pas de vieillir. Au moment de passer à l'acte, le diable surgit et lui propose un pacte, aussitôt établi par la signature d'un contrat signé avec le sang de Swan. Dans son film *24 hours Party People* (2002), Michael Winterbottom nous montre également le producteur Tony Wilson, fondateur du label anglais Factory, signer de son sang ses premiers contrats avec ses groupes. Toujours la thématique du pacte...

Mais revenons au Phantom. Selon les termes de l'accord, Swan pourra rester éternellement jeune *à la condition expresse que la pellicule, qui a fixé le pacte, demeure intacte*. À la façon du portrait de Dorian Gray, c'est sur ce support, et seulement à cet endroit, que Swan vieillira. Nul ne devra ni voir ni détruire ce film sous peine de condamner l'éternel jeune homme à la mort après qu'il est recouvré son « vrai » visage, défiguré par les années. Dans une cache connue de lui seul, il visionne régulièrement les derniers événements et, on le devine, contemple le visage flétri que la pellicule conserve, à l'abri du regard des autres. Le pouvoir de Swan vient de sa capacité à saisir *le temps* et les êtres et de rembobiner. De cette façon, il voit des choses qui échappent aux autres. *Lui seul se dérobe au processus inexorable du vieillissement, justement parce que son double, celui qui est sur la pellicule du pacte, vieillit à sa place*. Conserver le temps qui passe, c'est être immortel. Et pour se dérober aux lois de la nature, nul autre que lui ne doit pouvoir fixer son visage sur un support. Coiffé de lunettes noires, le producteur interdit donc systématiquement à la presse de le photographier,

c'est-à-dire de lui *ravir son image*. Pendant les répétitions au Paradise il se tient toujours à l'écart, au fond d'une loge obscure, s'adressant parcimonieusement aux interprètes et toujours au moyen d'un micro, sans trop s'exposer au regard d'autrui. Lorsqu'il célèbre son mariage sur la scène du Paradise, il apparaît masqué.

De Palma transforme donc en fable diabolique le processus par lequel une image ou la voix d'un interprète fixée sur un support lui assure, littéralement, la vie éternelle, à la condition expresse que le support conserve lui aussi son intégrité et ne soit pas, à son tour, dégradé ou endommagé.

Acte IV

On peut interpréter l'omniprésence des caméras tout au long du film comme une dénonciation du média télévisuel ou un prescience de la télésurveillance. Je crois qu'il s'agit surtout pour le cinéaste d'évoquer le pouvoir de fixation des choses et des êtres que possède le cinéma : cette capacité qu'a le support *de capturer les corps et à arrêter leur vieillissement*. Finalement, le pacte de Swan n'est que la transcription, sur un mode fantastique (un genre où De Palma excelle), de ce qui se passe lorsque nous sommes photographiés ou quand un chanteur enregistre dans un studio. Alors qu'il (ou elle) continue à vieillir, l'enregistreur fixe ce moment sur une bande. Le support suspend le temps, saisit *le grain de la voix* dont parlait Roland Barthes que l'on appelle aussi l'aura. Dans son livre sur la photographie, Susan Sontag rappelle que le cliché pris quand nous étions enfant nous permet de nous *connaître* tel-l-e-s que nous avons été auparavant. Le support conserve la mémoire de notre apparence passée, il nous donne une expression de ce que nous avons été, à divers moments de notre existence.

De Palma inverse le processus : alors que c'est nous qui « normalement » vieillissons quand le *fixateur* arrête le temps, dans *Phantom of the Paradise*, c'est le support qui vieillit à la place du producteur et lui garantit l'éternelle jouvence. Et c'est cette inversion que le *Phantom* va rageusement détruire pour se venger. Alors qu'il avait ordonné à son homme de main de tuer devant les caméras de télévision l'interprète féminine, qui a succédé à un premier chanteur assassiné par le Phantom, Swan succombe, *sous l'œil des caméras de la télévision*, à la vengeance du compositeur. Winslow a en effet trouvé la cachette secrète de Swan, découvert l'enregistrement du pacte avec Satan et l'a livré aux flammes. *Si le support disparaît alors « l'immortel » disparaît immanquablement à son tour,*

le temps le rattrape, le pacte est rompu. Là aussi l'inversion du réel est la règle puisque normalement c'est nous qui mourrons et la cassette qui restera. Edison avait d'ailleurs affirmé à maintes reprises que le phonographe servirait à enregistrer la voix des mourants...

Mais, en brûlant le support, le *Phantom* se détruit également puisqu'il était lui aussi lié par un pacte au producteur. Toute la chaîne de coopération, comme dirait Howard Becker, a disparu. Lié au producteur, aux machines à presser les disques, aux interprètes, le compositeur est emporté à son tour. Il a oublié qu'il est lié aux autres et que sans eux il n'est rien. Seule la chanteuse échappe à la mort mais sans répertoire et sans manager-producteur pour la présenter au public.

Le film nous parle donc à la fois de l'immortalité des interprètes fixés sur les supports même après leur mort (le label s'appelle, comme je l'ai déjà mentionné, *Death*) et des conflits entre les auteurs, les interprètes, les éditeurs et les producteurs pour le contrôle de cette « vie éternelle », raison probable pour laquelle le music-hall de Swan a pour nom le *Paradise*. Le film nous parle des liens qui unissent tous ceux et celles qui participent à la *réalisation* (terme français pour désigner la production musicale) d'une musique ou d'un film. *Phantom* nous rappelle que si nous allons à la musique (par exemple voir une cantate rock au *Paradise*), elle vient désormais également à nous, *grâce à l'enregistrement*. Lors d'une scène étonnante, Swan, assis au centre d'une immense table ronde baignant dans l'obscurité, se livre à une sorte d'audition virtuelle. Il cherche son interprète principal pour Faust. Les uns après les autres, surgissant du néant, des groupes, des solistes, des ensembles *a cappella* interprètent l'air principal de la cantate dans des styles différents. Ils disparaissent instantanément dès que le producteur les congédie d'un geste. On devine qu'il ne fait finalement que visionner (et jouer) des *rushes et différents arrangements musicaux*. Swann écoute et visionne des *démo* jusqu'à ce qu'il trouve le bon interprète et le style musical adéquat, ce que l'on appelle en jargon musical la production : le son, les arrangements. C'est donc aussi du pouvoir que confèrent les supports aux producteurs dont parle le film. L'expression tirer les manettes prend ici tout son sens. Significativement, quand Swan présente sa nouvelle vedette à la presse, celle-ci émerge d'un cercueil. Parodie grotesque des chanteurs glam (T. Rex, Bowie, Alice Copper, Roxy Music, Sweet), ce chanteur a la gestique et le gabarit de *Frankenstein*. Comme si, simple créature de Swan, il n'était animé que par l'électricité, comme un disque. Et c'est d'ailleurs d'électrocution dont il meurt, transpercé en scène par un éclair électrique envoyé par le *Phantom*. Fidèle à son égotisme des citations, De Palma a d'ailleurs situé la première rencontre du *Phantom* et du chanteur glam dans

une douche, en une allusion évidente à la fameuse scène de la douche dans le *Psycho* de Hitchcock. De Palma décline là encore sa référence au support, y compris ceux où figurent les images qui ont nourri son propre vocabulaire. Malgré les apparences, *Phantom of the Paradise* n'est donc pas véritablement un film sur l'avidité des directeurs d'opéra, des producteurs de rock ou de cinéma. C'est un film sur la force (et la fragilité) des supports et sur l'immortalité qu'ils confèrent. Le final macabre, où le producteur et le *Phantom* meurent sur la scène de l'opéra qu'ils ont finalement mené à bien ensemble, nous rappelle que la mort est inscrite dans le passage du temps et que nous recherchons toutes les possibilités pour retarder ce processus. Une des façons pour conjurer cette fatalité consiste à fixer par divers moyens, certains moments, des sons, des images, des textes, des informations, des inscriptions mortuaires. Michel Serres a parlé de ce paradoxe fascinant qui fait qu'un corps mort (une sculpture de pierre, le support qu'utilisait les scribes, une feuille de papier, une cassette, la pellicule d'un film) rendent les choses et les personnes qui y figurent immortelles. Cette proximité de la musique et le cinéma est doublement intéressante puisqu'elle touche à la fois à la technique et à la métaphysique (ou au rapport à la mort si l'on préfère). C'est parce que nous connaissons la mort et la matière inerte que nous savons que nous sommes humains.

Épilogue

Enfin, le film contient une ultime mise en abîme puisque le personnage du producteur est (remarquablement) interprété par Paul Williams, véritable compositeur de la musique du film. Par cet artifice, Palma semble nous suggérer, au moins ironiquement, que c'est bien le concepteur, *in fine*, qui tire les ficelles : c'est bien l'œil du réalisateur du film qui, derrière les caméras (celles du tournage comme celles qui surveillent) observe ses personnages et les manipule. *Finalement le support ne vole rien, il ne fait que restituer ce que celui qui l'utilise souhaite faire*. De la même manière l'usage d'un électrophone ou le spectateur de cinéma jouent les supports, ce sont eux qui actionnent les touches et décident d'aller dans une salle obscure. Ni fable nostalgique, ni conte moderniste, *Phantom of the Paradise* est une méditation fine, équilibrée et pleine d'humour sur les relations entre l'art et ce qui le fixe. Qu'ont en commun le cinéma et le rock ? Bien des choses mais une chose en particulier : *le recording*. La grande différence entre le papier musique ou le texte d'une pièce de théâtre et la bande magnétique ou le film, c'est que le support magnétique ou numérique conserve (ou fige) *la chair de l'interprète, sa voix, son corps*. On devine que c'est grâce à cette innovation capi-

tales que les stars (du cinéma puis du rock) émergent et qu'elles acquièrent leur longévité. Même mortes, elles restent jeunes et belles parce que leur chair est figée sur du dur (une matière inerte qui rappelle elle aussi la mort). Palma a bien vu que le cinéma et le rock réalisent, de façon imprévue, le rêve faustien de jeunesse éternelle. D'ailleurs, en écrivant ces lignes, j'écoute la voix juvénile et hoquetant de Buddy Holly, mort il y a bien longtemps mais tellement présent...

Biblio-disco-vidéo-graphie sélective #2

Roland BARTHES (1994), *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Seuil.

Syd BARRETT (1994), *The Madcaps Laughs*, EMI Records – CD.

The BEACH BOYS (1993), *Pet Sounds*, Capitol-1993 – CD.

Howard BECKER (1988), *Les mondes de l'art* [1982], traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion.

Howard BECKER (1999), *Propos sur l'art*, traduit de l'américain par Jean Kempf, Jean Marie Fournier, Vincent Michelot & Axel Nesme, Paris, l'Harmattan.

Luc BOLTANSKI & Laurent THÉVENOT (1991), *De la justification, les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.

Luc BOLTANSKY & Ève CHIAPELLO (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.

David BOWIE (2002), *The Rise & Fall of Ziggy Stardust*, EMI – CD.

David BOWIE (1993), *The Singles collection*, EMI – CD.

Alice COOPER (1972), *School's out*, Warner Bros-1998 – CD.

Brian DE PALMA (1974), *Phantom of the Paradise*, Harbor Productions – DVD.

Nick DRAKE (1970), *Bryter Layter*, Island – CD.

Nick DRAKE (1970), *Five Leaves Left*, Island – CD.

Nick DRAKE (1972), *Pink Moon*, Island – CD.

- François GORIN (1998), *Sur le rock*, Paris, l'Olivier-Le Seuil.
- Buddy HOLLY (1991), *The collection*, MCA Records – CD.
- Rupert JULIAN (1925), film muet, *The Phantom of the Opera* – VHS BFI.
- Nick KENT (1994), *The dark stuff selected writings on rock music*, London, Da Capo Press.
- François RIBAC (2003b), « L'entrée en rock », Entretien avec François Gorin, *Volume*, n° 3, Clermond-Ferrand, Mélanie Seteun.
- François RIBAC (2004), *L'avaleur de rock*, à paraître aux éditions de la Dispute en octobre.
- Roxy Music (1973), *For you Pleasure*, Virgin EG Records – CD.
- Susan SONTAG (1993), *Sur la Photographie* [1979], traduit de l'anglais par Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur, Paris, Christian Bourgois.
- Michel SERRES (1987), *Statues, le second livre des fondations*, Paris, Éd. Françoise Bourin.
- Phil SPECTOR (1963), *A Christmas Gift for You*, EMI-1991 – CD.
- SWEET (1997), *The Sweet*, Stemra – CD.
- T REX (1971), *Electric Warrior*, Polygram – CD.
- T REX (1969-1970-1971), *Bolan Boogie*, Castle Communications-1988 – CD.
- Richie UNTERBERGER (1998), *Unknown legends of rock'n'roll*, San Francisco, Miller Freeman Books.
- Scott WALKER (1969), *Scott 4*, Phonogram – CD.
- Scott WALKER (1983), *Climate of Hunter*, Virgin – CD.
- Scott WALKER (1995), *Tilt*, Mercury Records – CD.
-